



Chevillard : Jeu digresse donc je progresse

Joel July

► To cite this version:

Joel July. Chevillard : Jeu digresse donc je progresse. Cécile Narjoux, Sophie Jollin-Bertocchi. La langue de Chevillard ou " le grand déménagement du monde", EUD (Editions Universitaires de Dijon); Collection "Langages", pp.73-84, 2013, 978-2-36441-062-6. hal-01271643

HAL Id: hal-01271643

<https://hal.science/hal-01271643>

Submitted on 9 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chevillard : Jeu digresse donc je progresse

Bruno Blanckeman, dans le récent ouvrage *Le Roman depuis la Révolution française*¹, qui donne dans ses derniers chapitres un avant goût de la fortune et de la postérité des écrivains contemporains, évoque Éric Chevillard dans la rubrique « explorer la bibliothèque » : « Éric Chevillard invente des histoires cocasses depuis une appropriation délirante de savoirs érudits qui pousse jusqu'à l'absurde la logique didactique et la rhétorique dissertative ». C'est ce caractère délirant et débordant de la texture des nombreux ouvrages pseudo romanesques de l'auteur qui effectivement retient (l'attention de) ses lecteurs. Sous une apparente progression de l'intrigue ou du moins du propos, Chevillard se répand en détours sarcastiques qui remettent en cause la notion même de digression, telle que l'université tente de la cerner, en linguistique pragmatique comme en littérature contemporaine.

Premier jalon : il n'existe pas de digression en littérature. Pas de celles que la conversation courante reconnaît comme un crime de lèse-savoir-vivre, ces pesants moments de bifurcation où votre interlocuteur insoucieux de votre confort et irrespectueux du conventionnel tour de parole monopolise sans en avoir conscience le crachoir et vous prend en otage par son regard. Quand il s'en rend enfin compte (peut-être avez-vous cillé), soit il s'interrompt vergogneux, soit il poursuit besogneux. Cette situation familière n'est étonnamment pas sans rapport avec la proxémie des romans de Chevillard, qui souvent la miment et l'auteur va même jusqu'à la théoriser dans un extrait de *Préhistoire* où entre parenthèses il s'apprête à « placer une petite anecdote » :

Vous l'aurez constaté, rien n'est difficile à placer comme une anecdote. Parmi toutes les formes de commerce qui relient les hommes, l'échange des anecdotes est de beaucoup celle qui fonctionne le plus mal. En ce domaine, chacun se comporte exactement comme s'il possédait deux bouches et une oreille. Il s'agit donc d'empêcher l'autre d'aller au bout de son anecdote, malgré le peu d'intérêt qu'elle suscite chez l'adversaire avant tout soucieux de poursuivre la sienne, on appelle conversation cette prise de bec sauvage et sans merci, il paraît qu'on se sépare bons amis. Cependant, puisque j'ai maintenant l'occasion de placer ma petite anecdote sans ce risque permanent d'interruption qui nous contraint souvent à les raccourcir, ou les résumer, à faire grâce des détails à un auditeur qui se passerait tout aussi volontiers des points importants, ayant lui-même à ce sujet une bien meilleure histoire qui lui brûle les lèvres, j'aurais tort de m'en priver².

L'indéniable tendance spéculaire des romans de Chevillard lui donne donc maintes fois l'occasion de s'approcher vis-à-vis de son lecteur apostrophé de cette « prise de bec » réduite selon l'univocité romanesque à de feintes excuses de la part du narrateur, ou moins élégamment, à des formules où le lecteur condamné au silence est nargué.

En littérature, même lorsqu'elle mime comme chez Chevillard une conversation familière, il faudrait donc par précaution oratoire parler d'effet de digression ou simplement d'anecdote, d'énoncé secondaire, de sous-texte, de « récits dilatoires enchâssés³ », une fois certain que l'auteur qui laisse son narrateur dévoyer sa diégèse lui fait prendre une posture dont il a préalablement, on l'espère, pesé les enjeux et les risques.

Deuxième jalon : il n'y aurait digression, de fait, que parce qu'il y aurait progression. Une œuvre fragmentaire, hétéroclite, qui érigerait le coq-à-l'âne en principe fondateur, ne permettrait pas à l'auteur d'affirmer à un moment quelconque qu'il est en train de sortir de la bonne marche de son sujet ; le lecteur trouverait incongrue, paradoxale et inutile sa précaution. C'est justement cette précaution qui n'a pas lieu d'être chez Chevillard : malgré le fait que le récit principal, ou au moins

1 Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, 2011, p. 221.

2 Éric Chevillard, *Préhistoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 71-72.

3 Isabelle Bernard-Rabadi, « La réécriture décidément », *Synergies France* n° 7, 2010, p. 45.

le corps principal du roman, soit linéaire, les digressions qui s'effectuent ne sont pas nettement repérables 1) linguistiquement par l'analyste qui connaît les signes formels par lesquels un auteur use de cet artifice 2) consciemment par le lecteur que le farfêlu discours cadre du narrateur-auteur a plongé dans une labyrinthique mise en abîme où il n'en peut mais. Bruno Blanckeman, sans pourtant viser Chevillard, explicite cette tendance contemporaine du récit « indécidable » en la rattachant à Echenoz notamment :

La fiction est distancée ou contestée en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres. [...] L'intrigue se décale, se dédouble, se défait [...] : les situations prolifèrent, les circonstances rebondissent, les aventures s'amalgament. Le regard spéculaire veille : tendant vers une histoire, le texte qui s'écrit entretient aussi sa propre conscience . [...] Le romanesque se désolidarise de la fiction, considérée comme technique de représentation unitaire : sa configuration éclate, par pression narrative. La multiplicité des points de fuite romanesques contrarie fréquemment la suite fictionnelle⁴.

Et *Préhistoire* en donne encore un bon exemple avec ce travail de gardien de grotte dont le narrateur diffère la prise de fonction de chapitre en chapitre, sous le prétexte d'avoir encore des informations complémentaires à apporter aux lecteurs. Ces annonces ironiques en refrain épiphorique illustrent son incapacité à obéir aux lois professionnelles du genre : « il faut y aller pourtant, allons-y. » (p. 17), « une autre vie qui commence, qui va commencer, je devrais déjà y être, on me le fait savoir, on s'impatiente là-haut – allez-vous oui ou non à la fin vous y mettre ? » (p. 26) « Le professeur est venu tout exprès me rappeler à l'ordre : ou bien je me mets immédiatement au travail, ou bien je débarrasse et je me débrouille pour trouver ailleurs un autre emploi, est-ce clair ? » (p. 30) « c'est décidé, demain j'ouvre la grille, dernier délai, ou après-demain, la lourde grille. » (p. 49) « D'ailleurs je vais m'y mettre » (p. 56), « Ma première visite sera pour elle, dès que j'entrerai dans la grotte » (p. 86). Toutes ces citations apparaissent lors de la fin d'un chapitre que le début du suivant viendra démentir. Ici donc, ce que l'écrivain affiche lui-même comme anecdotique empêche la progression du récit, diffère le démarrage du travail. La perception digressive pourrait donc être plus manifeste ou plus sensible dans une œuvre où se réalise tout de même en parallèle un projet narratif.

Pour mieux rendre compte de ces procédés, nous prendrons alors comme champ d'investigation *Le Vaillant Petit Tailleur* de 2003, car justement dans cette reprise du conte des frères Grimm nous avons une trame célèbre, paragon d'un schéma quinaire⁵ dont la progression n'est plus à démontrer. Pourtant, quand le conte ne dépasse pas la douzaine de pages selon les éditions (dix⁶, nous dit Chevillard), sa version à lui atteindra les deux cent cinquante pages aux éditions de Minuit : cela ne va pas sans un travail scriptural exponentiel.

Difficultés du repérage et de l'analyse fonctionnelle des digressions

Dans un entretien en 2003, Chevillard en personne évoque Jérôme Lindon comme l'initiateur du projet. L'éditeur « aurait aimé trouver dans [s]es livres une trame narrative plus visible, un fil conducteur⁷ ». Du même coup, il répond à nos attentes en matière de digression littéraire : cette œuvre-là aura un but et un déroulement prévisible que l'hypertexte jalonne. Tout écart pourra donc

4 Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Éditions Universitaires du Septentrion, 2008, p. 16-17.

5 Le schéma quinaire est un type de [schéma narratif](#), c'est-à-dire de construction du récit, qui comprend une situation initiale, un élément de perturbation, des actions pour le résoudre, une étape de résolution et un équilibre final. C'est le modèle privilégié des contes.

6 « J'ajouterais encore à l'intention [du lecteur] quelques mots de moins à lire relatifs à la digression que je tiens en mon âme et conscience, non comme une pratique désinvolte ou dilatoire, non comme le travers d'un esprit velléitaire, délirant ou étourdi, non comme un biais pour refuser l'obstacle, mais en l'occurrence comme la seule manière de conduire convenablement ce récit, plus légitime qu'aucune autre et en tout cas que le parti pris d'efficacité des frères Grimm qui expédient la chose en dix pages et passent à l'histoire suivante [...] », Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 109-110.

7 Propos recueillis par Judith Roze dans *Page* (novembre 2003) relatant une rencontre à Toulouse.

être légitimement perçu par le lecteur comme un énoncé de second plan. « Ici, continue Chevillard, le conte n'est en effet qu'un prétexte – pour le coup au sens littéral : un texte préexistant –, et je saisis toutes les occasions que ce prétexte m'offre pour digresser. »

Nous remarquerons ainsi que le recours à un conte, merveilleux par définition, plutôt qu'à tout autre genre, n'est pas innocent, puisqu'il ne peut que faciliter les dérapages fantaisistes à partir des décrochages surnaturels déjà inclus dans la trame originale⁸. Chevillard parle des « invraisemblances (ou négligences) que l'on ne saurait sans mauvaise foi (ou complaisance) imputer au genre fantastique, voire féérique, de cette histoire (p. 79) ». D'ailleurs ce conte-là, énoncé de premier plan, n'est déjà plus celui des frères Grimm ; d'abord parce que Chevillard prend des libertés avec le récit source, dérivations qu'il ne se prive pas de signaler au lecteur avec ostentation ; ensuite parce que ce récit source est mis sous le contrôle d'une énonciation spéculaire, un discours cadre de l'auteur au narrataire, en son propre nom⁹ ; enfin parce que ce récit normalisé du conte est lui-même transformé en discours, dynamité par des adresses fréquentes au lecteur, par des prises de position narratoriales autoritaires, par des anachronismes stupéfiants qui, sans moderniser vraiment cette trame, l'intemporalisent : citons la pratique du judo à la page 42 ou l'aéroplane à la page 55. Par voie de conséquence, le conte linéaire, pervers et réoralisé, devient pour le narrateur une structure fantaisiste, propice à accueillir discrètement des débordements de nature digressive.

Ces situations énonciatives que privilégie Éric Chevillard : discours oratoire, narrateur autobiographe ou assimilé, métalepses et intrusions d'auteur, adresses faciles, souples et fréquentes au destinataire-lecteur offrent donc le cadre rêvé pour brouiller les plans. Hors de celles-ci, la digression a moins de recours pour s'immiscer sournoisement entre les mailles du texte. Elle se perçoit donc essentiellement de l'autre côté de l'acte littéraire : non pas du côté de l'écriture mais du côté de la lecture. Elle procède d'un « sentiment d'écart¹⁰ », évaluation relative qui échoit au lecteur, soit au cours de la digression elle-même, par l'impression de ne plus savoir où il en est dans l'intrigue (et d'en avoir surtout perdu le fil temporel – ou le goût –), soit au terme de cette digression, par l'impression de rupture et d'incohérence qu'il ne manquera pas de ressentir lorsque le narrateur externe, l'air de rien, reprendra le fil (temporel) de son intrigue – à peu près – où il l'avait laissé échapper. On pourrait donc établir, faute de toujours parvenir à la circonscrire dans le tissu narrativo-discursif, une double nature de la relation cadre /insertion : une relation métadiscursive et une relation métalinguistique.

8 Éric Chevillard profite à double titre de l'ancrage irréaliste du conte merveilleux : en laissant d'une part son imaginaire se débrider mais d'autre part et *a contrario* en déjouant satiriquement les avantages artificieux de ces licences surnaturelles du récit merveilleux. Maintes occasions lui permettent de rappeler le réel à l'ordre et d'obtenir auprès du lecteur un effet déroutant : « Le vaillant petit tailleur cherche une souche sur laquelle se hisser pour grandir. Nous sommes non seulement dans une forêt mais, qui plus est, dans un conte : il a tôt fait d'en trouver une. Grimpe dessus. Lève sa hache à la verticale, très lentement. Va frapper. Alors s'avise que la souche sur laquelle il s'est dressé, terrible, menaçant, est éloignée de plus de douze mètres de la licorne. / Et simultanément se représente qu'une souche n'est pas un tabouret. / Diable, c'est bien dommage ! Même dans les contes de fée ? / Oui, mon garçon, même dans les contes de fée. Il va falloir trouver autre chose. » (*Ibid.*, p. 202-203)

9 Et nous citerons en exemple l'usage des parenthèses lorsque le narrateur en plein conte – dans un énoncé de premier plan – vient proposer un commentaire impliquant son lecteur : le héros est juché sur le crane du géant, accroché à ses cheveux. « Déséquilibré, on l'a vu, par le premier hochement, le petit tailleur était néanmoins parvenu à se rétablir en se raccrochant aux branches (car le lecteur sait que ces branches sont les cheveux du géant, mais l'infortuné l'ignorait et la scène est racontée de son point de vue dans un souci de réalisme psychologique qui me paraît primer en l'occurrence l'objectivité scientifique, la vérité étant chose bien relative et qui se mesure plutôt à l'aune de la sensation dans une situation d'urgence ou de catastrophe comme celle-ci). Le second hochement de tête, en revanche, accompagné d'un profond soupir (car le lecteur sait que ce n'est pas le vent qui emporte les toits et décorne les bœufs comme se l'imaginent sottement dans la vallée les villageois obtus), le renverse pour de bon et le précipite dans l'abîme ». (*Ibid.* p. 64-65)

La mise en parallèle des parenthèses manifeste une mise à distance habile puisque dans le premier cas c'est la logique d'un lecteur crédible qui est sollicitée pour déniaiser les subterfuges romanesques alors que dans le second, ce même lecteur est valorisé pour sa qualité inverse, superstition ou infantilisme.

10 Pierre Bayard, *Le Hors-sujet*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 18.

La liaison métadiscursive a à voir avec la fabrique du roman et le statut du narrateur comme écrivain-écrivain, par des parallèles où l'autofictif recentre la fiction sur le travail scriptural. La figure du tailleur recoupe celle de l'auteur tout au long du roman¹¹ et jusqu'à la clausule par laquelle le second surpasse la performance du premier en écrasant huit mouches avec le manuscrit qu'il écrit et que nous venons de lire. Or comme Georges Perec voit en l'écrivain un concepteur de puzzle, Éric Chevillard met en parallèle le travail de couture et la réalisation à sa manière d'une œuvre romanesque, pour « Œuvre Vertigineuse Non Identifiée » qu'elle puisse paraître aux yeux du lecteur et de la critique. Si les pièces du puzzle de Perec sont des unités de la réalité et des parcelles de la temporalité qui ne font sens qu'à partir du moment où elles ont pu être emboîtées, les anecdotes de Chevillard sont des morceaux de langue qui ne font un roman qu'à travers leur tissage ; morceaux de langue que sont aussi sans doute au même titre les fragments de *L'Autofictif* ou les *18 tentatives de poésie précédées d'une note d'intention en bon français*¹². Il s'agit donc dans *Le Vaillant Petit Tailleur* de relier et fondre comme pour un travail de broderie les excroissances loufoques à une trame ; trame sur laquelle l'auteur exerce déjà une double altération : la première altération consiste en une troncation, à travers les essais jamais transformés de faire avorter le conte. Ainsi :

Pourquoi s'exciter tout à coup, pour quelle raison introduire l'événement qui va emballer cette histoire ? On resterait volontiers comme ça, sans bouger davantage, dans la lumière dorée de ce matin d'été. Pourquoi vouloir rompre le charme ? (p. 27)

Il ouvre grand sa fenêtre et se penche dans la rue, et tombe et se tue. Belle histoire, n'est-ce pas ? Et comme la fin est triste ! (p. 29)

Je veux la paix quand je couds. Et claque sa porte. Belle histoire, n'est-ce pas ? Et quelle triste fin ! (p. 35)

Puis le jour se lève qui dissipe les songes, le petit tailleur se réveille dans sa chambrette sous les combles [...]. Fin du conte. Voici un dénouement élégant et neuf. Puis-je avouer que je n'en suis pas mécontent ? Portez-vous bien. Que le hasard vous soit propice. C'est ici que l'on se sépare. (p. 58)

[Le géant] le renverse pour de bon et le précipite dans l'abîme. Il fallait bien que prennent fin un jour et d'une façon ou d'une autre les aventures édifiantes du vaillant petit tailleur. (p. 65)

Du plus haut des cieux une massue cloutée s'abat sur le vaillant petit tailleur qui explose sans bruit comme un œuf. (p. 68)

Pour un livre avec lequel l'auteur lui-même, et le premier, semble pressé d'en finir ! Il rechigne et récrimine à tout propos, on le sent malheureux d'exercer ce métier, cette vie lui pèse, il voudrait être ailleurs, faire autre chose. / Écrire autre chose, en tout cas. (p. 90)

A l'inverse, la seconde altération procède par allongement, en faisant subir à l'intrigue elle-même de longues embardées, comme la montée des marches de la vendeuse de marmelade : « va-t-elle passer, elle devrait passer, elle passe, elle est passée » (p. 34) ; ou comme les spéculations du narrateur pour deviner l'âge du tailleur momentanément assoupi (p. 95-96)...

Dans ce mouvement contradictoire (interruption et dilatation) qui ressemble à la technique de l'accordéon, qui touche à la fois le rythme du texte et l'intention de l'auteur, le lecteur perd ses repères et ne peut que subir les trépidations. Impossible de contester, de dire « Pouce, c'est pas du jeu ! » Cette voix du narrateur n'intervient que pour le balloter, se contredire pour le tirer par le bout du nez. Faut-il le croire lorsqu'il prétend au chapitre IV que la digression entre dans une stratégie auctoriale pour capter l'intérêt du lecteur grâce à des mises en suspens ? « Laissons trépigner un peu notre lecteur [...]. Son désir de connaître le fin mot de l'aventure toujours frustré ne cessera de croître [...]. Tel est l'art de la narration, qui ménage les pauses et les diversions pour exciter artificieusement l'intérêt. J'ai appris la leçon chez les plus grands. » (p. 121) Certes, la mise en suspens d'un événement attendu stimule et redouble l'intérêt. Pour autant, il faut que l'événement soit le moins prévisible possible : ce qui n'est pas le cas des épisodes convenus et connus du *Vaillant Petit Tailleur* des frères Grimm et de leur successeur. Il s'agit donc moins de

11 « Et voilà notre héros. / Mon double. / Un autre moi-même. » (*Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 106)

12 Éric Chevillard, « Dix-huit tentatives de poésie précédées d'une note d'intention en bon français, Revue critique de fixxion française contemporaine, n°1, 2010, URL : <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org>>

tenir le lecteur en haleine que de le divertir, ou mieux, selon les propos de l'auteur, « de décaler les manières de dire et les contenus pour créer des effets de sidération¹³. » Les broderies de Chevillard sont donc bien l'essentiel du tissu : on ne le lit que pour sa dentelle et l'auteur en a pleinement conscience. Mieux, c'est son souhait.

Ni volonté de faire avorter l'histoire, ni manière de la prolonger elle-même, la description du bonnet ridicule de Jacob Grimm serait une digression métadiscursive, justement parce qu'elle se réfère au discours narratorial qui chapeaute le roman et a accueilli le conte. Mais elle permet de sortir de cette intrigue puisqu'elle se présente telle une cause de perplexité du récitant qui, comme dans un sketch à répétition, y revient de manière obsessionnelle. C'est ce que prouve cet enchaînement, séparé dans le roman par un espacement typographique, entre l'intrigue centrale et un deuxième développement sur le « ridicule bonnet carré » :

Soudain, une violente secousse manque de jeter bas le vaillant petit tailleur. La Terre a tremblé sous ses pieds. Elle sait à qui elle a affaire.

On aimerait le savoir nous aussi, à qui nous avons affaire, pardonnez-moi de revenir là-dessus, mais juste un instant s'il vous plaît, quelle tête peut bien s'abriter sous un bonnet pareil, quel cerveau assez curieusement conformé pour pouvoir penser du fond de ce puits ? Quel est l'homme qui a pu rêver de ce bonnet, vraisemblablement façonné sur mesure, quel est l'homme qui a pu choisir ce modèle, ce tissu, cette couleur, quel est l'homme qui a pu essayer la chose devant son miroir et se déclarer content et se lancer des baisers et sourire au chapelier, quel est l'homme qui a pu déboursier un liard pour l'acquérir ? Est-il raisonnable de donner à lire à nos enfants, esprits fragiles et malléables, des contes écrits par un tel homme ? (p. 62-63)

C'est autour de la reprise *savoir à qui on a affaire* que la trame change de plan. Et cette modalité autonymique¹⁴ serait aussi à ranger du côté de la deuxième espèce de relation par laquelle Chevillard passe du cadre à l'anecdote. Particulièrement discret, le biais métalinguistique, que ce soit par une reprise avec changement de connotation, un jeu polysémique, paronymique, homophonique ou un détournement clichéique, oblige le lecteur à une attention accrue sur la valeur des mots, qui le divertit alors de la collusion à laquelle, dans le même temps, se livre l'auteur.

p. 43 et sq. : toute la biographie de Jacques Lanternier s'appuie sur une revivification de locutions figées.

p. 56 : c'est le passage du ragondin qui permet d'insérer une définition hyperspécifique de l'animal.

p. 163-168 : la longue digression sur les poissons rouges, qui sera elle-même dévoyée par des considérations sur la vie monastique, repousse de cinq pages la décision du roi face au tailleur qui réclame son dû. À la première phrase narrative, une expression figée emploie le motif du poisson et s'opère alors un défigement de la locution verbale *noyer le poisson* : « Mais le roi tergiverse, se dérobe, il noie le poisson, il refuse ses engagements et de nous offrir ce qu'il nous a promis. » (p. 168)

Excusée par le registre merveilleux et noyée dans un style virtuose, l'instabilité que Chevillard fait subir aux mots annule le cadre étroit de la référentialité. La triade signifiant /signifié /réfèrent est réduite à ses deux premiers termes, si ce n'est pas parfois au premier seulement.

En bravant et bouleversant de cette façon l'ordre établi du langage, l'intention de Chevillard est de créer un écart maximum entre le mot et son objet. Rompant les fils convenus qui relient la chose à un monde ordonné par le verbe figé, l'écrivain rend possible l'avènement d'une réalité nouvelle, impalpable, infinie et toujours mouvante¹⁵.

Si les romans de Chevillard ont maille à partir avec le temps, ils dilatent également nos concepts de

13 Entretien avec Emmanuel Favre, « Cheville au corps », *Le Matricule des anges* n° 61, mars 2005, p. 26.

14 Dans une modalité (ou connotation) autonymique, le mot (ou l'expression) est réutilisé avec son signifié (contrairement aux emplois métalinguistiques nominalisés comme ceux du dictionnaire ou des manuels de grammaire) mais le cotexte attire l'attention sur son signifiant. Jacqueline Authier-Revuz a donné le critère d'identification essentiel de ces emplois variés, le blocage de la synonymie, puisque c'est justement ce mot, cette expression, cette tournure, déjà entendus, et pas un autre que l'on pointe (*Le Fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-95).

15 Elin Beate Tobiassen, « Faux rire », *La Relation écriture-lecture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p. 31-32.

la réalité. Ils sont des anti-romans réalistes en niant la référentialité comme fondement de l'application du langage à la nécessaire contextualisation de l'univers. Le « burlesque idiot » de Chevillard est soigneusement analysé par Pierre Jourde dans le long article élogieux qu'il lui consacre dès *La Littérature sans estomac* en 2002, avant même le succès éditorial *Du hérisson* :

« On écrit pour exercer pleinement sa conscience, donc pour détruire, tout en cherchant à assouvir le désir de réel. Le livre sur rien est une manière de se confronter à la nécessité¹⁶. [...] Le flux verbal naît de ce vide, il agrège dans son mouvement de petits mondes verbaux constitués d'antimatière. Une substance se rassemble autour d'un noyau métaphorique, d'un mot qui passe, d'une possibilité qu'on écarte, et le texte se fabrique de tout ce qu'il exclut¹⁷. »

C'est moins le « roman de rien », comme le nomme Jourde, que cette faculté de se constituer à partir de remarques sur rien et pour rien, dans un temps court-circuité, qui posera problème dans le repérage et l'analyse des phénomènes digressifs. Car la parenthèse digressive n'intègre pas dans une marge bien tracée un encart superfétatoire mais, au contraire, elle le pointe pour l'exclure, pour s'en débarrasser, dans la grande tradition (mais pas que) du *Jacques le fataliste* de Diderot. Ainsi à propos des personnages de conte que la tradition populaire et pédagogique expédie en quelques pages, Chevillard disserte :

Qu'est-ce que ce vagabond qui file droit comme un lièvre au gîte ? Mes digressions épousent plus fidèlement ses trajectoires. Nous ne savons pas où nous allons. Rien ne presse, pourquoi ne pas nous arrêter et dormir quelques heures dans cette clairière ? Pourquoi ne pas remonter à la nage le courant de ce torrent sauvage afin de contredire aussi tous ceux qui s'imaginent que nous ne faisons jamais que suivre la pente la plus douce ? Pourquoi ne pas nous retirer un an dans un monastère ? Pourquoi ne pas prendre le temps de lire un autre bon livre ? Pourquoi ne pas parcourir à reculons une étape de notre périple ? [...] Puis nous repartirions en flèche et sans dévier sur quelques kilomètres car toute errance bien comprise accueille aussi la ligne droite dès que le chemin louvoie.

Car, oui, il est possible d'errer d'un pas résolu.

Mais attendons la nuit, voulez-vous, afin de profiter de la fraîcheur pour marcher.

En dépit d'une référence explicite à tel chef d'œuvre espagnol du XVII^e siècle, tout ce passage évoque plutôt le roman anglais du XVIII^e siècle, ce qui constitue une façon bien originale de piller la littérature germanique du XIX^e siècle pour un écrivain français du XXI^e siècle, convenons-en¹⁸.

Aux yeux du lecteur, cette tentative d'évitement anoblit et légitime les encarts superfétatoires. Ceci est lié avec la rationalisation inconsciente que pratique le lecteur qui, comme le montre Pierre Bayard, « tend progressivement à réduire¹⁹ » le phénomène digressif, à s'en acclimater, à le voir justement comme une nécessité puisque l'écrivain n'a pas pu le contourner.

Ainsi, le texte de second plan, goûté par le lecteur, tissé dans l'hétéroclite et l'excentrique par l'auteur, cette broderie en quelque sorte, il n'est plus aisé de lui assigner une fonction uniforme (au-delà de son évident caractère ludique). Ce n'est pas du tout la même démarche que le vertigineux jeu de parenthèses que pratique Martin Winckler dans *La Vacation* en 1989²⁰, où la répartition entre le premier plan (les activités médicales de Bruno Sachs) et le second plan (mêmes activités médiatisées par la conscience du personnage qui se départit de l'image de médecin irréprochable qu'il offre d'ordinaire) prend une valeur psychologique et installe en creux un argumentaire sociologique sur l'avortement. D'ailleurs la parenthèse, signe de ponctuation, est elle-même mise à mal en tant que marqueur de relégation, comme le prouveraient certains fragments entiers de *L'Autofictif* qu'elles viennent borner.

Du coup, les deux systèmes, le métadiscursif qui fonctionne comme une pirouette et le

16 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules [2002], Presses pocket 2004, p. 339.

17 *Ibid*, p. 340.

18 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, *op. cit.*, p. 111-112.

19 Pierre Bayard, *Le Hors-sujet*, *op. cit.*, p. 124.

20 Martin Winckler, *La Vacation*, Paris, POL, coll. « J'ai lu », 1989. Nous citons ce livre, premier ouvrage de l'auteur de *La Maladie de Sachs*, à titre comparatif, puisque sensiblement écrit à la même époque que les premiers romans de Chevillard, lui aussi influencé par Georges Perec, il emploie les parenthèses de manière très réfléchie et très innovante, comme une démarcation entre le récit objectif et réaliste et le psychorécit subjectif et pourtant bien plus nuancé et authentique que la réalité vérifiable.

métalinguistique qui fonctionne comme un gag, clairement différenciés sur mon papier, ne le sont plus tellement sur le papier de Chevillard.

Affichage du digressif

Aude Déruelle souligne que traditionnellement la digression est sertie par « un métadiscours (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une cheville démarcative qui souligne l'écart²¹ ». Ce n'est pas le cas chez Éric Chevillard : ni en amont de la digression, ni en aval. Ayant transporté le lecteur à Sienne²² par une bifurcation métadiscursive, l'auteur revient au vaillant petit tailleur grâce à une formule d'invitation aberrante : « Partez devant, je vous rattrape. » (p. 137)

Ce système de retour au mode narratif normé établit de manière patente le caractère ludique et parfaitement maîtrisé, programmé, des digressions de Chevillard. Alors qu'une digression doit simuler par effet de réalisme l'inconvenance littéraire, le « romanesquement » incorrect, Chevillard n'avoue jamais et au contraire il fait de cette tendance déviante une marque de fabrique. Dans *Les Absences du capitaine Cook*, Chevillard adopte à la manière des romans anciens un bref sommaire en phrases nominales du contenu de ses chapitres. Au « chapitre septième », on peut lire : « Qui s'éloigne sensiblement du sujet. Développements superflus, digressions interminables, incidentes. Débordements de toute nature imputables au manque de contenance de notre homme²³. » La mise à la marge de ce qui constitue l'essentiel du chapitre ferait oublier l'intrigue principale si Chevillard ne prenait pas lui-même la peine de rappeler aux lecteurs sa déviance, de l'afficher.

Rares seraient donc les occurrences d'un narrateur débordé qui confierait à son lecteur son désarroi, son agacement ou son amusement face à des écarts de plume une fois seulement qu'il les aurait constatés, feignant la surprise de s'être laissé emporter. Le terme de la digression n'est pas comme dans la vie réelle une prise de conscience piteuse et tardive du locuteur qu'il a commis une embardée et dans le même temps une faute à l'égard du bon goût, de l'efficacité, de l'économie de moyen : « Concision égale précision », ironise Chevillard²⁴. Il est loin du « compte » !

L'énoncé de second plan débouche sur un narratif dont on reprend le cours naturellement, comme si la digression était préméditée et assumée (ce qui est toujours le cas en littérature écrite où l'on peut prendre le temps de se relire, de se corriger et donc d'épurer, mais le narrateur soucieux de réalisme imite-t-il au moins le débordement involontaire), comme si elle faisait partie ou était l'essentiel de ce roman conçu dans l'incongruité. Souvent le retour au narratif de premier plan se fait par le simple jeu d'une construction comparative ; rouage ostensible que Chevillard gaine à peine :

Le récit a gagné en densité, en profondeur, il n'a rien perdu de sa vivacité, sans doute est-il même plus enlevé ainsi, sinon aussi enjoué que son malicieux héros, lequel en riant à belles dents rouvre grand sa porte et nous invite à entrer. Comment refuser ? (p. 35)

Je hais les mouches, et le petit tailleur ne les aime pas non plus : elles osent se poser sur sa tartine. (p. 41)

Ma formule est un linceul cousu main, la taille de l'ennemi importe peu : j'ai dans mes ateliers de grands rouleaux de soie mauve chatoyante, je ne crains personne. / Non moins vaillant, le petit tailleur ayant noué la ceinture autour de son ventre s'apprête à envahir le vaste monde pour y faire montre de sa bravoure. (p. 50-51)

Mais plus fréquemment encore, le retour à l'intrigue principale peut venir expliquer l'analogie entre les deux plans. Chevillard avait donc choisi de digresser en toute liberté, semblant ne donner aucune légitimité au vagabondage de sa plume, privilégiant le coq-à-l'âne ; puis au terme de sa parenthèse, une mise en rapport, une similitude, une congruence s'établissent inopinément avec le cadre général dans lequel elle vient tout à coup s'inscrire moins anecdotiquement qu'il n'y paraissait au préalable.

Il n'est pas rare par exemple que [le texte] justifie *a posteriori* un *excursus*, qu'il souligne après coup le lien qui permet le glissement de la narration à la digression comme pour mieux semer le trouble dans l'esprit du lecteur.

Il se crée ainsi, petit à petit, un rythme de lecture particulier qui impose une relecture perpétuelle du texte, une

21 Aude Déruelle, *Balzac et la digression*, Paris, Christian Pirot éditeur, 2004, p. 12.

22 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 136.

23 Éric Chevillard, *Les Absences du capitaine Cook*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 46.

24 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 49.

réinterprétation rétroactive sans fin²⁵. »

Ainsi l'anecdote dans le métro parisien de la jupe violette (« couleur de bébé battu²⁶ ») violentée par trois iroquois²⁷ s'ouvre sans prétexte par une adresse au lecteur : « Figurez-vous qu'il y aura demain quinze ou vingt ans, je me trouvais dans le métro parisien, c'était la nuit et le dernier train²⁸ » (p. 122). C'est alors à la toute fin de ce micro récit de quatre pages que la liaison pourra se faire par le truchement, encore une fois, d'une similitude entre l'auteur et le protagoniste : « Cela pour dire que le vaillant petit tailleur n'est pas le seul héros maigrelet que je connaisse. (p. 127) »

C'est que le parallèle entre Chevillard et son tailleur est si puissamment entretenu, leurs intérêts si partagés, leur héroïsme si ironiquement confronté, que les deux plans en viennent à se confondre ou à interférer, comme au moment où, en premier plan, l'ambassadeur propose le commandement d'une armée au tailleur endormi tandis qu'en second plan (mais en préséance diégétique) les camarades de chambrée de l'auteur au service militaire découvrent sa mascarade suicidaire :

La sonnerie retentit. La lumière éblouit. J'entendis un cri, puis un juron, puis un appel. On s'agitait autour de mon lit. On me secouait.

- Voulez-vous prendre le commandement de l'armée ?

- Et comment ! Vous ne sauriez me faire une proposition plus à mon goût ! (p. 102)

Or ce parallèle vient expliquer l'intervention égotiste du narrateur quatre pages plus tôt lorsqu'il affirme : « Moi, je refuserais. » (p. 98)

Si nous devons nous contenter du pauvre mot *digression* pour décrire les phénomènes complexes que les stratégies narratives de Chevillard mettent en place, nous n'avons pas ménagé nos efforts pour en montrer toute la faiblesse et l'inadaptation face à des plages de longueur fort différente, dont les contours sont assez mal délimités, dont la cohérence avec le texte cadre et principal est paradoxalement très lâche et néanmoins subtilement tressée et dont l'auteur assume au plus haut degré la nature parasitaire tout en revendiquant leur intérêt crucial. Revenons à *Préhistoire* où il s'explique assez nettement :

Quant à cette nouvelle suspension dans le déroulement de mon récit, elle nous aura au moins permis de nous intéresser un peu à ce qui se passe ailleurs. On aurait trop volontiers tendance à se couper du monde. Ce n'est d'ailleurs pas le seul charme de la digression : peut-être ai-je progressé davantage qu'il n'y paraît – peut-être constitue-t-elle vraiment le plus court chemin d'un point à un autre, si l'on y réfléchit bien, tant la ligne droite est encombrée²⁹.

L'histoire du roman a donc tellement encombré la ligne droite en proposant l'écriture d'une aventure pendant plusieurs siècles que le chemin viable en littérature contemporaine ne peut être que l'aventure d'une écriture. Or, c'est Randa Sabry qui pose la question³⁰ : « une digression utile, voire nécessaire, demeure-t-elle une digression ? »

Joël JULY
Aix-Marseille Université
CIELAM, EA 4235

25 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, p. 168-169.

26 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 123.

27 On notera l'art de dédramatiser par les jeux de mots !

28 On notera en plus du zeugma sémantique le ridicule de fournir un déictique temporel *demain* qui s'appuie sur une durée, sachant que l'écriture d'une œuvre littéraire ne s'adosse nécessairement pas à la même chronologie que sa lecture.

29 Éric Chevillard, *Préhistoire*, op. cit., p. 66.

30 Randa Sabry, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 25.